

# 诗探索

hī

tansuo

2-55

5

11

中国当代文学研究会《诗探索》编辑委员会

主 编 谢 冕  
副主编 丁 力 杨匡汉  
编 委 丁 力 公 木 公 刘 尹一之  
易 征 孙绍振 宋 垒 杨匡汉  
闻 山 张 炯 唐 祈 袁可嘉  
晓 雪 雁 翼 谢 冕 樊发稼

责任编辑：吴思敬 封面设计：曹辛之  
责任校对：田 穗 版式设计：刘淑明

诗 探 索

Shi tansuo

(总第11期)

\*

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

京 安 印 刷 厂 印 刷

---

850×1168毫米 32开本 7.75印张 192千字

1984年11月第1版 1984年11月第1次印刷

印数 1—9,800册

统一书号：10190·181 定价：1.00元

# 目 录

总第11期

---

冯至谈当前诗歌创作.....刘士杰 ( 1 )

---

## · 新诗发展问题论坛 ·

从历史上的几次讨论看新诗民族化的趋势.....徐华龙 ( 5 )

诗歌语言的“意思”与“情感”.....南 帆 ( 11 )

中国最古的一首意象诗.....石天河 ( 21 )

---

## · 诗人诗作研究 ·

读《萧三诗选》.....彭燕郊 ( 26 )

静穆而忧伤的女神.....孙 歌 ( 36 )

——读冰心的《繁星》、《春水》

臧克家初期诗作的艺术特色.....张惠仁 ( 46 )

“以画写情”的抒情方式

——李瑛研究之一.....于丛杨、周 岩、吴开晋 ( 65 )

历史的脚印.....汪习麟 ( 83 )

——《黎明的呼唤》读后

评《真理的歌》和《闻一多之歌》.....叶 橹 ( 88 )

---

百花园中一枝春.....董之林 ( 98 )

——读《中国新时期儿童诗选》

儿童朗诵诗浅议.....尹世霖 ( 104 )

圣野的儿童诗.....木 斧 ( 108 )

开自儿童心灵深处的诗花.....樊发稼 ( 113 )

——《彩色的童年》读后

---

---

散文诗的生命力……………程 麻 (118)

——《中国现代散文诗小史》编后谈

都市抒情诗之我见……………郭 栋、郑秉伏 (126)

想起了里尔克的《豹》……………陈达专 (137)

---

### · 诗 艺 ·

诗的衣裳……………高加索 (142)

抒情诗的情感……………陈志铭 (149)

论意境的另一种——情境……………陈良运 (156)

潜喻……………张文江 (170)

论诗的内在节奏……………范一直 (180)

汉语诗歌的节奏型理论……………方 兢 (189)

重叠手法和诗歌音乐美……………戚子潮 (207)

《司空图〈诗品〉今译·简析·附例》序……………高 嵩 (211)

---

### · 诗 窗 ·

拜伦与友人谈诗……………唐荫荪译 (215)

论调的精神性……………〔俄〕瓦西里·康定斯基 (218)

刘小枫 译注

中国古典诗的春秋与夏冬

——关于诗歌的时间意识……………〔日〕松浦友久 (224)

林 岗译

---

### · 诗通讯 ·

关于新诗的一些基本观点的通信……………伍夫權·公刘 (236)

---

封面设计……………曹辛之

---

## 冯至谈当前诗歌创作

刘士杰

一月中旬的一天下午，我拜访了老诗人冯至，请他谈谈对当前诗歌创作问题的看法。

七十九岁高龄的冯至同志近来虽然患有心脏病，但精神矍铄，声音很洪亮。他一开始就谦虚而恳切地对我说：“我好久没有写新诗了，读得不多，对新诗没有多少发言权。”他说去年他参加诗歌评奖工作，读了一些新诗，引起对新诗的兴趣，因此也读了些不在评奖之列的作品。读后有所感，就写了一篇题为《还“乡”随笔》的文章，发表在《诗刊》上。在那篇文章中，他曾稍微谈了一下对当前新诗的看法。他觉得在粉碎“四人帮”以后，特别是三中全会以来，新诗发展到一个新的阶段。这个阶段的诗的特点是：形式多样，内容丰富，思想性更强，有些诗写得相当深刻。在反映现实方面，比过去更深了，过去不大引人注意的东西，现在却能在新诗中得到反映。有浓厚的时代感，例如有些怀念周总理，以及歌颂象张志新那样的烈士的诗，都很感动人。到现在诗歌又发展到一个新的阶段，其发展过程的轨迹是很清晰的。说到这里，冯至同志从沙发上站起来，从书桌上拿起一本书翻到其中的一页，指给我看，一边说：“我始终相信过去闻一多在文章中写的这样一段话……”

我随着他的指点轻声念了起来：

请放心，历史上常常有人把诗写得不象诗，如阮籍、陈子昂、孟郊，如华茨渥斯（Wordsworth）惠特曼（Whitman）。而转瞬间便是最真实的诗了。诗这东西的长处就在它有无限度的弹性，变得出无穷的花样，装得进无限的内容。只有固执与狭隘才是诗的致命伤，纵没有时代的威胁，它也难立足。”

我看了一下，是《闻一多全集》第一卷中，《文学的动向》一文中的话。

“我很同意这个见解。”冯至说：“远在四十年代初期，我在昆明读到这段话时，就觉得很好。直到现在，我还觉得这段话说得很对。因此，我不同意对诗下个定义，或者是告诉别人诗应该怎么做。这等于给诗划了一个圈子，好象这圈子以外，就没有诗了。我总觉得现在有不少年轻的诗人，无论在内容或形式上都冲破了过去的藩篱。当然，过去也有许多更好的诗。人们常常说诗是抒发情感的，但我总认为情与理是不大容易分开的。人们常说触景生“情”，但也可以触景生“理”。我所说的“景”，不只是风景的“景”，而更多的是人生社会的“景”。现在的诗，反映“理”的比较多，与过去的诗相比，有如宋诗之于唐诗，唐诗抒情多，而宋诗则说理多了。唐诗固然因为抒情好，有的成为千古绝唱；宋诗对人生体会很深，也很耐人寻味。现在有的诗正是诗人在生活中有较深的体会和认识，用新颖而恰当的形式表现出来。诗人在这方面作了努力。”

冯至同志接着谈到了最近他读了几位诗人的作品之后的感受。他说最近读了绿原的《人之诗》，觉得其中有些篇表达了深刻的思想，读了很喜欢，例如《重读圣经》一诗，写得很好，这是绿原在遭遇不幸的时候写的。有的诗写作方法特殊，给人以新鲜之感，如石天河的《梦话》，这样的诗以前是不大有的。此

外，雷抒雁的短诗写得也很精炼，《云雀》很美，《雨》也写得不错。流沙河的《妻颂》歌颂了和他患难与共、相濡以沫的妻子，很是感人。

“可是，我读的诗很少，”冯至同志说：“这不过是我偶然想到的几首，当然会有比这更好的诗。这些诗人对事物的观察和感受不是肤浅的、浮光掠影的，都各自有他们的独到之处。总之，当前的新诗，我认为是发展到了一个新的阶段。而且有些诗人确有大胆的尝试，冲破了过去的框框，无论从内容到形式都有创新。”

在谈到新诗如何前进提高的问题时，冯至同志说，不能给新诗定出一条路子来，规定新诗该走哪条路，这是不必要的，这对新诗的发展只会是一种约束，甚至起阻碍作用。但是回顾一下新诗六十年来走过的道路，总结经验教训，则很有必要。过去，凡是容许新诗内容和形式上有各种各样的试验时，新诗就发展，如在二十年代，郭沫若、闻一多等对新诗的创立和发展作出了巨大的贡献。并且，只要作者深入生活，努力学习，加强思想深度，不是人云亦云，新诗就可望收获丰硕。如果不容许这样，那就写不出好诗。最典型的是十年浩劫时期，几乎没有什么好诗。

“回顾过去的道路，从中吸取经验教训，是有益的！”冯至同志语重心长地说。他的话使我陷入沉思。

接着，我又请他谈谈对诗歌的学习、继承、借鉴、创新等问题的看法。

冯至同志说，我们处在社会主义社会，应该树立正确的世界观、人生观。作为“人类灵魂工程师”的诗人更不能例外。

“但是，”冯至同志说：“诗人要认真学习古今中外的名著，有所借鉴。借鉴不等于模仿。杜甫说：‘读书破万卷，下笔如有神’，我的理解是，把读书所得溶化在自己的思想感情中，成为自己的东西。从别人的表达方法得到启发，建立自己的表达

方法。从古人、外国人，甚至同时代人都可以受到启发。我们常说要向民歌学习，不一定就非写成民歌体不可。向外国诗借鉴，也要切忌生搬硬套。如李金发发生吞活剥西方象征派诗歌，没有自己的语言，只有东拉西扯比喻的堆砌。同样受西方象征派诗歌影响，戴望舒就借鉴得比较好，完全化为自己的东西。如他的诗《我用残损的手掌》写得就很好。至于使人想到中国古典诗歌传统的，如张志民的《祖国，我对你说》一类的诗，其调子与元代散曲很相近，可能是借鉴了元代散曲的表现手法，当然思想内容比元代的散曲无疑要高明得多了。又如贺敬之的《放声歌唱》和郭小川的一些诗，很有李白大气磅礴的豪放气派。”

冯至同志说，关于创新，并不是要故意标新立异，只要有新意，能用适当的形式表达出来，这就是创新了。所以关键在于有没有新意。说到这里，冯至同志举了一个例子。他说在抗日战争时期，读过一首以“山”为题材的诗，作者用字体的大小来表示山的大小高低。这种故意的标新立异，根本不是什么创新，也毫无必要，这是一种无聊的文字游戏了。

冯至同志说：“总而言之，我认为继承和借鉴决不是模仿。把古人、外国的东西溶化在自己的东西里，但要有自己的新意，有独创的境界，再用适当的形象形式表现出来，这就是创新，而不管形式是否新。”

最后，我请冯至同志对当前诗歌评论界提几点希望。他沉吟片刻，就坦率地说：“我希望诗歌评论工作者，在诗歌的园林中，多做培育新苗的工作。对于年轻的诗人，既不要粗暴，也不要吹捧，这样都不利于新诗人的成长。尤其是对那些年轻的、有才华的诗人，要多加关怀爱护，不要因为写了某些不大好的诗，就横加指责，要积极引导他们，帮助他们总结经验教训，为他们的创作创造各种条件，使他们的创作在健康的道路上，写出好的作品来；但是，也不要因为他们写出了一些好诗，有了一点成

## 从历史上的几次讨论 看新诗民族化的趋势

徐华龙

“五四”新文化运动，给诗坛带来了一场深刻的前所未有的革命，打破了旧的传统诗歌形式的束缚，创建了符合现代国语的白话诗。在此之际，展开了激烈的关于新诗的讨论，这也可以说是新诗历史上的第一次公开论战。

新诗的诞生，意味着对旧体诗词的挑战，因此受到封建遗老的疯狂反对。他们竭力地阻止、攻击新诗，企图扼杀新诗于摇篮之中。胡适的《尝试集》是第一本新诗集子，正因为它首当其冲，就遭到复古派的咒骂。南京东南大学有个教授叫胡先骕就曾说：“胡君之《尝试集》，死文学也。以其必死必朽也。不以其

---

绩，就加以不负责任的吹捧、鼓吹，过早地下断语，说什么‘崛起’，那样做，实际上是帮倒忙，对青年诗人没有什么好处。诗歌评论工作者要鼓励青年诗人加强学习，深入生活，培养丰满的思想感情，艺术上要有创造性。”最后冯至同志说：“我的这些话没有什么新鲜的见解，可以说是卑之无甚高论，不过是表示一点对新诗发展的希望而已。”

听了冯至同志这番话，我为他对年轻一代的诗人的殷切期望和热情关怀所深深感动。我相信，他所瞩望的青年诗人一定会健康地成长起来，新诗发展的前途将是无限广阔的。

用活文字之故，而遂得不死不朽也。物之将死，必精神失其常度，言动出于常规。胡君辈之诗之幽莽灭裂趋于极端，正其必死之征耳。”（见《尝试集·四版自序》）。

谩骂和攻击阻挡不了新诗的发展。复古派的反动言论，理所当然地遭到了当时革命者的反击。刘半农、钱玄同、鲁迅、李大钊等人都曾发表过对文学革命问题的见解，大力提倡文学革命。陈独秀在《文学革命论》一文中，声称：“余甘冒全国学究之敌，高张‘文学革命’大旗，以为吾友之声援。”这些文章，也为新诗的成长，起了推动的作用。继《尝试集》之后，郭沫若的诗集《女神》出现了，它是我国新诗的一部杰作，它以丰富的想象，火山爆发一般的热情，表现了强烈的反帝反封建的意识，其中的诗篇，气势雄浑，构思新颖，形式多样，为我国诗歌发展开辟了道路。

这时的新诗讨论，主要地是针对复古派的斗争。同时，我们也可以看到，即使在当时革命阵营中对新诗的发展问题，各人的见解也是不尽相同的。

刘半农在《我之文学改良观》一文中，谈到诗歌问题时，主张要“更造他种诗体”，以取代旧有的格律诗歌，反之，还是运用那旧有的诗歌形式的话，那么“格律愈严，诗体愈少，则诗的精神所受之束缚愈甚，诗学决无发达之望。”他还列举了英国、法国的诗歌发展状况来论证更造他种诗体的必要性。英国诗体较多，而且还有不限音节，不限押韵的散文诗，因此诗人层出不穷，诗歌也发达、繁荣。相反法国的诗歌则戒律极严，这就造成在诗歌方面远不如英国的现象。为此，他大声疾呼：汉代人能创造五言诗体，唐代人能创立七言诗体，为什么我们就不能更造一种新的诗歌形式呢？刘半农还提出向民歌学习，拟仿民歌的形式，来个“花样翻新”（《刘半农诗选·扬鞭集·自序》）他还曾经“用江阴方言，依江阴最普通的一种民歌——‘四句头山

歌’——的声调”，创作了十多首诗歌，并自编成一个集子。

除了刘半农之外，还有郭沫若等人的诗歌创作也注意了从传统的诗歌中吸收有益的养料，在诗歌的民族化道路上迈出了可贵的第一步。

胡适的新诗理论是建筑在“历史演进论”的基础上，他说：“文学者，随时代而变迁者也。……试更以韵文言之：‘击壤’之歌，‘五子之歌’，一时期也；‘三百篇’之诗，一时期也；屈原荀卿之骚赋，又一时期也；苏李以下，至于魏晋，又一时期也；……凡此诸时代，各因时势风会而变，各有其特长，吾辈以历史进化之眼光观之，决不可谓古人之文学者皆胜于今人也。”（《文学改良刍议》）因此，在这样一种理论的指导下，他只是——一味地强调新诗“不但打破五言七言的诗体，并且推翻词调曲谱的种种束缚，不拘格律，不拘平仄，不拘长短，有什么题目，做什么诗，诗该怎么做，就怎样做。”（《谈新诗》，《中国新文学大系·建设理论集》）这里，胡适不谈新诗的民族化问题，隔断了新诗与传统诗词的相互联系。

胡适的这段话，实际上也牵涉到一个新诗的发展是否需要基础的问题。如果需要，那么，这一基础是什么？如果不需要，新诗能不能发展？关于这些问题，在当时，未能辨明。事实证明，不需要基础，而能发展新诗的想法是幼稚天真的，行不通的。不是在我国传统的诗歌形式的基础上发展新诗，那么，就只好是从外国的一些诗歌形式中，取得发展新诗的基础了，除此而外，无他路可走。

第二次新诗的讨论，在二十年代末至三十年代。

在三十年代，中国文化界围绕着诗歌起源等问题展开了论争，其中也牵涉到诗歌的民族形式问题。

在当时的诗歌阵地上，实为文人放弃民族形式，而一味强调“全盘欧化”。梁实秋曾说：“他们要试验的是用中文来创造外

国诗的格律，装进外国式的诗歌。”这些文字，把当时的胡适之流，新月派诗人的民族虚无主义，盲目崇外的心理披露于众了。

鲁迅针对这些情形，进行了针锋相对的斗争。

鲁迅说：“诗须有形式，要易记、易懂、易唱、易听，但格式不要太严。要有韵，但不必依旧诗韵，给大家容易记，又顺口，唱得出来。”这段话，是对我国古典诗歌和民间歌谣的深刻总结，也是新诗民族化的根本途径。所谓易记易懂，顺口有韵，动听能唱，也是对新诗形式的展望，它符合中国人民的欣赏习惯。

早在一九二六年五月，闻一多首次提出了要新的“诗的格律”的设想。他以为，新的白话诗应该有格律形式，诗的格律不会破坏内容的表述，反而更有助于表现诗的思想内容。他说：

“只有不会做诗的才感觉得格律的束缚。对于不会作诗的，格律是表现的障碍物；对于一个作家，格律便成了表现的利器。”

（《诗的格律》）闻一多还对新诗格律，提出了大胆的设想。他认为，诗的格律不仅表现为音乐的美（音节），绘画的美（词藻），而且还包括有建筑的美（节的匀称和句的均齐）。他在自己的诗歌创作实践中，履行了自己的主张。著名的诗作《死水》，便是一个例子。

这种新的格律诗的基础是什么呢？是以中国诗歌和外国诗歌为基础的。因为闻一多曾设想新诗应是中国诗歌和外国诗歌相结合的“宁馨儿”。

闻一多的这一理论，对新月派诗人有一定的影响，但他们抛弃了闻一多理论的核心部分，即内容与形式的统一。他们除了表现一些颓废的反动的思想意识外，也在那里模拟格律诗的形式，抄袭外国唯美主义的表现手法，搞什么“新格式与新音节的发见”。但是，因这种形式完全脱离内容而独立，虽经苦心琢磨，只不过是一个华丽的外壳而已。形式是为内容服务的，离开内容谈所谓的形式，势必会产生形式主义的“流弊”。徐志摩看到这

一状况，也不禁大惊失色，他惊叫道：“再以人身作比，一首诗的字句是身体的外形，音节是血脉，‘诗感’或原动的诗意是心脏的跳动，有它才有血脉的流转。要不然，‘他戴了一顶草帽到街上去走，碰见一只猫，又碰见一只狗，’一类的语句都是诗了！我不惮烦的述说这一点，就又是我们，说也惭愧，已经发展了我们所标榜的、‘格律’的可怕的流弊！”

现代派诗人李金发在创作实践中，感到一味向国外某些诗歌形式进行模拟的做法，是不明智的，而开始感到应该向我国古典诗歌学习了。他说：“余每怪异何以数年来关于中国古代诗人之作品，既无人过问，一意向外拣辑，一唱百和，以为文学革命后，他们是荒唐极了的，但从无人着实批评过。”

从这第二次的新诗民族形式的论战中，可以看出一点，那就是：新诗应该从我国传统的诗歌形式中吸收营养的看法，逐渐得到了普遍的承认。虽然，各种诗人或各个文化集团对此看法不尽相同，但是，都或多或少，或正或反的在理论和创作中反映了这一看法。

关于诗歌形式的问题，解放以后也进行过几次公开的激烈的讨论。

解放初期进行了一次。一九五〇年三月十日出版的《文艺报》发表了一些诗人的笔谈，其中有些意见是值得我们注意的。田间建议：“我们写新诗的人，也要注意格律，创造格律。”萧三也说：“我总觉得，我们的新诗和中国千年以来的诗的形式（或者说习惯）太脱节了。所谓‘自由诗’也太‘自由’到完全不象诗了。”

一九五六年又进行了一次关于诗歌形式的争论。当时，朱光潜在十一月二十四日的《光明日报》上，发表文章指出：“我们的新诗在五四时代基本是从外国诗（特别是英国诗）借来音律形式的，这种形式在我们人民中间就没有‘根’。从五四以来，新

诗人也感觉得形式的重要，但是各自摸索。言人人殊，至今我们的新诗还没有找到一些公认的合理的形式，诗坛仍然存在着无政府状态。”这些话，体现了对于新诗缺乏我国的民族形式的不满，同时，也可看到一种迫切希望建立新的具有民族化的诗歌格律的要求。

新民歌运动以后，这种讨论更广泛更深入更持久了。

这是第三次讨论新诗问题。

在关于建立具有我国民族形式的新诗格律方面，何其芳有其独到的见解。他打破了过去有关格律诗探讨中的传统说法，而把注意力转到吸收古典诗歌和民歌方面来了，从而提出了他自己新的观点。他在《现代诗的格律》一文中说：“我们说的现代格律诗在格律上只有这样一点要求：按照现代的口语写得每行有整齐的顿数，每顿所占的时间大致相等，而且是有规律的押韵。”

我们以为，何其芳要建立一个为大家“普遍承认的现代的格律诗”的理论，理由是充足的，设想是有效的，是我国传统诗歌理论的新用法。刘熙载的《艺概·诗概》说：“论句中自然之节奏，则七言可以上四字作一顿，五言可以上二字作一顿耳。”这里除了某些概念相同（如顿字），而且在意义上也有近似之处。可见，何其芳提出的理论不是天生的，是采用了前人的经验，又总结了新诗的实践而得出的。虽然，在当时遭到了普遍的反対，但是，历史证明，他的这一理论是正确的。

如今，我们在讨论“朦胧诗”、“现代诗”的时候，回顾新诗历史上的几次争论是有益的，从中可以得知，新诗必然要有民族风格，任何流派的诗歌形式，都要民族化，不要忘记我们的伟大诗歌传统，当然，我们也不应排斥外国诗歌的有益东西。郭小川说：“我们要向外国诗歌学习，尤其要向我们自己的古典诗歌传统学习。但是，我们的学习对象，也有主次之分，轻重之分。”这一观点，是辩证的，应为我们记取的。

## 诗歌语言的“意思”与“情感”

南 帆

可能许多人愿承认对于一些诗歌理解的第一个困难是由于这些诗歌的语言，因为这些诗中并没有太多的生僻字眼和异乎寻常的语法，事实上，这个问题已经存在了很长时间，只不过它的严重性在目前一些诗篇中尤为明显而已。

床前明月光，疑是地上霜，  
举头望明月，低头思故乡。

〈静夜思〉

吟咏着李白的诗句，读者即景会心，而很少愿意追究前三句在意思上与“低头思故乡”有什么样的内在联系。

啊，我年青的女郎！  
我不辜负你的殷勤，  
你也不要辜负了我的思量。  
我对我心爱的人儿  
燃到了这般模样！

——〈炉中煤〉

对于这种诗篇，人们很快就会被其间洋溢的激情所征服，至

于“女郎”、“煤”等，人们很容易用比喻或象征解释它们，而不觉得这是一个谜，然而目前的一些诗篇就不是这样了：

路灯拉长了身影  
连接着每个路口，连接着每个梦  
用网捕捉着我们欢乐之谜  
以往的辛酸凝成泪水  
沾湿了你的手绢  
遗忘在一个黑漆漆的门洞里

.....

——《雨夜》

人们还没读完诗就开始摇头。它就象闯入了一堆五颜六色的词句。每个单独的句子虽然都表达了一定的意思，可是句子与句子之间却失去了联络，整首诗就象孩子玩过后散置在桌上的积木。有时，人们又会感到这些诗句后面隐匿着什么，可是一旦认真搜索起来又没有结果。三番五次，读者终于疲倦地罢手了，将这类诗称为“朦胧诗”。朦胧这个词概括了这类诗歌的风格（虽不甚准确），也说明了读者似懂非懂的心理状态。这种情况可以归结为对诗歌语义理解角度的偏差。文学作品中的一个句子常常呈现了多方面的意义。诗尤其是。

瑞恰慈指出，一个句子通常能在“意思”、“情感”、“语调”、“用意”四个方面表现出它的意义。语言作为人们的交往工具，这四方面一般以“意思”为主，“情感”、“语调”、“用意”的作用下降为次要乃至微弱的地位，而且必须在“意思”管束之下协同表达某种思想或说明某种事情。但是，在另一些语言环境的关中，人们靠句子其他方面的意义互相了解。这时，四者系发生了奇妙的变化，“情感”、“语调”和“用意”都可能取得领导地位。这可以在我们日常生活中得到证明。呼口号时，最重要

的是倾泻出人们心中的“情感”，而不仅仅为了表达口号的“意思”；“语调”一般只是表现“意思”和“情感”的辅助手段，但一个人在嫉妒中，那酸溜溜的“语调”大约比“意思”更能说明问题；“用意”是说话的人所期望的效果，有时这种效果是在“意思”之外，反语就是如此。诗歌是一种特殊的语言现象。一首抒情诗决不仅仅说明了什么。《毛诗序》说：“情动于衷而形于言。”诗意总是意味着引起人们的情感。因而，在诗歌的语言中，“情感”时常占居了第一把交椅而其他三者只不过是它的臣民。

当然，如果句子的“意思”直接说明“情感”或镀上了明显的“情感”色彩，它们之间的关系不容易为人察觉。“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”“多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节。”这些诗句的“意思”与“情感”的对象是一致的——都表达了诗人的愁情别恨。但是，人们语言中直接表达情感的词汇并不多，仅仅依靠这些词汇无法精确地传达曲折细腻的心绪。因而诗人更经常地把自己的情感寄托在自然物上，把自然物作为自己情感的对象化。叶燮说：“必有不可言之理，不可述之事，遇之默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”朱光潜先生对这种状况有个贴切的比喻：“情趣如自我容貌，意象则为对镜自照。”所以，抒情诗的长处不在于精确地描绘客观世界，而在于精确地描绘人们在感受客观世界时的情感。——正如别林斯基所说的：“纯抒情的作品看来仿佛是一幅画，但主要之点则不在画，而在于那幅画在我们心中所引起的感情。”这种表现特点落实到语言上，形成了“意思”，说明的是某种事情；而“情感”却表现了说话人的心理状态。当这两者表现的对象不一，致时，它们之间的主从关系就明显了。这首诗在“意思”上不过呈现了一些零星的景物：